ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5272

# BUXTEHUDE

## *PASSACAILE, CHACONES*
## *PRÉLUDES et FUGUES*
## *TOCCATAS, CANZONETTE*

*Nouvelles Révision et Annotations par*

**CH. TOURNEMIRE**
Professeur au Conservatoire National de Musique

**Pour Orgue**

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT — PARIS
COLLECTION MAURICE SENART
22, RUE CHAUCHAT, 22 (9e)

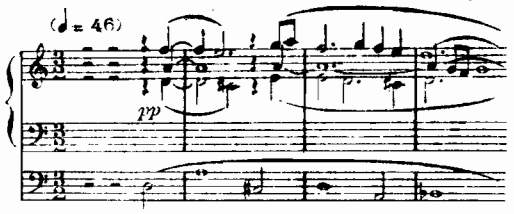
Tous droits d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

# TABLE

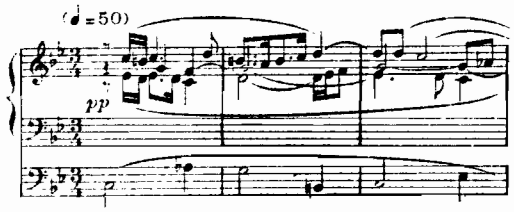
*Biographie* ..... V

*Notes* ..... VII

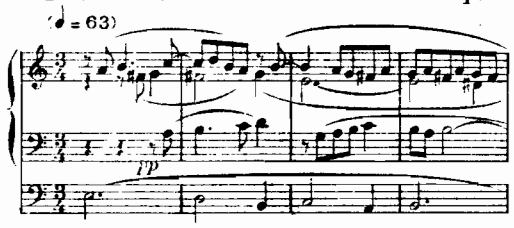
I. Passacaille *p.1*



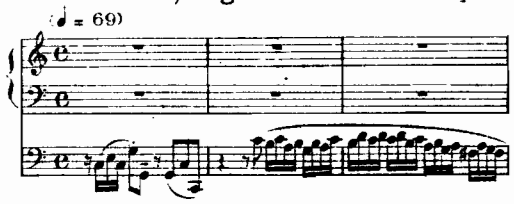
II. Chacone *p.6*



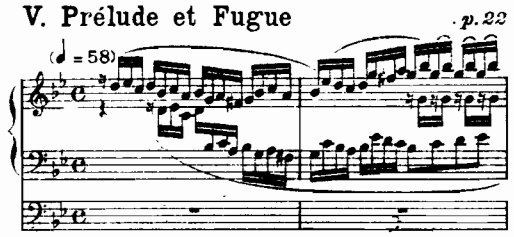
III. Chacone *p.12*



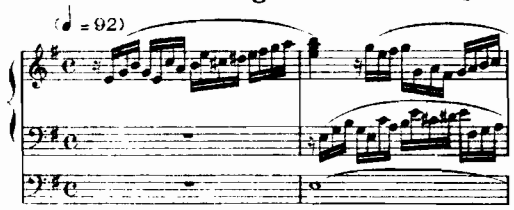
IV. Prélude, Fugue et Chacone *p.17*



V. Prélude et Fugue *p.22*

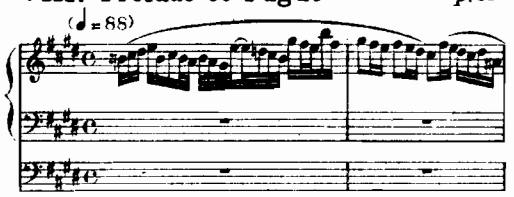


VI. Prélude et Fugue *p.28*

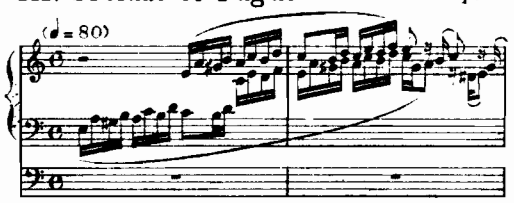


VII. Prélude et Fugue *p.35*

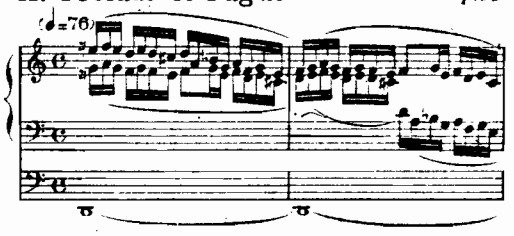
VIII. Prélude et Fugue *p.41*



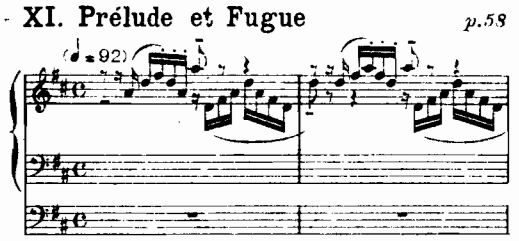
IX. Prélude et Fugue *p.47*



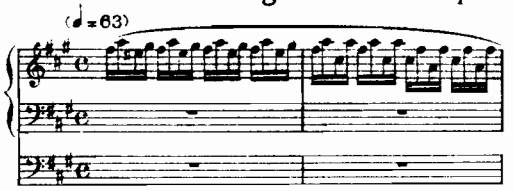
X. Prélude et Fugue *p.53*



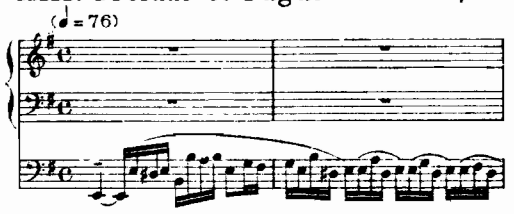
XI. Prélude et Fugue *p.58*



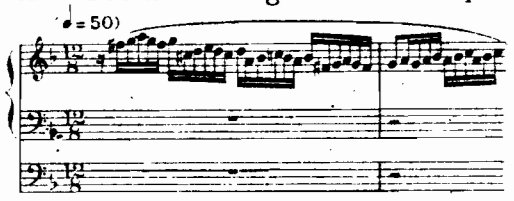
XII. Prélude et Fugue *p.63*



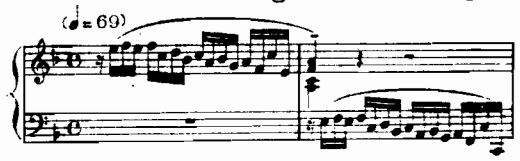
XIII. Prélude et Fugue *p.70*



XIV. Prélude et Fugue *p.75*

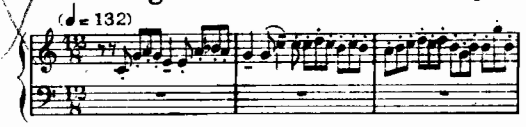


XV. Prélude et Fugue *p.82*

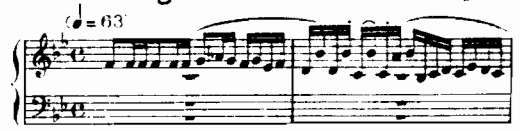


XVI. Prélude et Fugue *p.89*

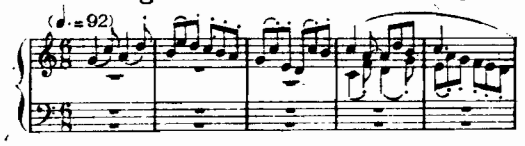
XVII. Fugue *p.96*



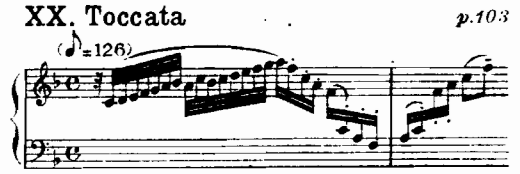
XVIII. Fugue *p.99*



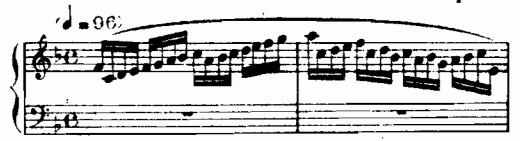
XIX. Fugue *p.102*



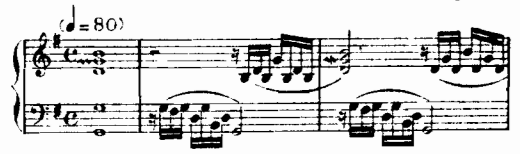
XX. Toccata *p.103*



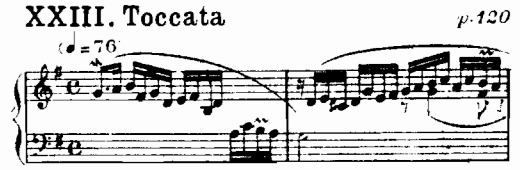
XXI. Toccata *p.111*



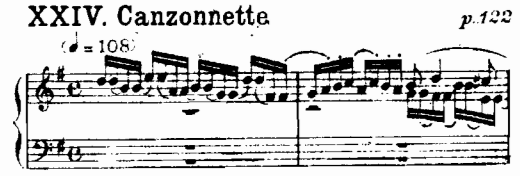
XXII. Toccata *p.116*



XXIII. Toccata *p.120*



XXIV. Canzonnette *p.122*



480784

# DIETRICH BUXTEHUDE

## DIETRICH BUXTEHUDE

(1637-1707)

Dietrich Buxtehude est né en la cité Danoise d'Helsingborg, proche Elseneur.

Son père, l'organiste Hans Buxtehude, fut son premier maître. Il travailla ensuite, vraisemblablement, à Copenhague, sous la direction du renommé Johan Lorentz.

En 1657, vers la vingtième année, on le trouve organiste à Helsingborg, et dix ans plus tard à Elseneur.

Cependant Franz Tunder, le fameux organiste de l'église Sainte-Marie de Lübeck, étant mort le 5 novembre 1667, Buxtehude fut élu le 11 avril 1668 pour le remplacer, et, la même année, remplissant une condition traditionnelle, il épousait la fille de son prédécesseur, Anna Margaretha.

Dès 1673, il organise à Sainte-Marie les grands concerts d'église, les *Abendmusiken*, dont la glorieuse renommée va bientôt se répandre au loin. Pour ces musiques du soir, Buxtehude écrira durant des années d'admirables compositions vocales auxquelles s'ajouteront, complétant l'œuvre du Maître, des motets, des psaumes, des cantates, liturgiques ou nuptiales, de savoureuses musiques instrumentales de chambre, et enfin les pièces d'orgue.

En 1703, Haendel et son ami Mattheson vinrent à Lübeck, saluer Buxtehude, peut-être avec le secret espoir de remplacer à son illustre tribune le

Dietrich Buxtehude was born in the Danish town Helsingborg, near Elsinore.

His father, the organist Hans Buxtehude, was his first master. He then studied, probably, at Copenhagen, under the tuition of the famous Johan Lorentz.

In 1657, when he was about twenty, we find him an organist at Helsingborg, and, ten years later, at Elsinore.

Franz Tunder, the celebrated organist of St. Mary's church in Lübeck, having died in the meantime, on the 5th of Nov. 1667, Buxtehude was elected his successor on the 11th of April 1668, and, in the same year, in fulfilment of a traditional stipulation, he married the daughter of his predecessor, Anna Margaretha.

As early as 1673, he organizes in St Mary's the grand church recitals, the *Abendmusiken*, the glorious renown of which soon spreads afar off. For these evening concerts Buxtehude wrote for years wonderful vocal compositions to which were added, as a complement to the master's works, motets, psalms, cantatas either liturgical or nuptial, delightful instrumental pieces of chamber music and at last pieces for the organ.

In 1703, Haendel and his friend Mattheson came to Lübeck to greet Buxtehude, perhaps secretly hoping to replace in his famous organ-loft

maître vieillissant. Mais la condition inéluctable était là : pour succéder à l'organiste de Sainte-Marie, il fallait épouser une de ses filles. Or les filles du patriarche avaient déjà pris de l'âge : Mattheson et Haendel passèrent leur chemin.

Deux ans plus tard, Sébastien Bach fit, à pied, le long voyage d'Arnstadt à Lübeck, et durant trois mois, vécut dans l'intimité de Buxtehude, étudiant, pénétrant sa manière, pour s'en assimiler génialement le meilleur.

Dietrich Buxtehude mourut le 9 mai 1707. Sa vie, toute simple, tout unie, est auréolée à jamais par l'art prestigieux, au pur et profond idéal, qui le place au rang des plus grands maîtres de son temps, et de tous les temps.

the senescent master. But the unquestionable stipulation was in the way : in order to succeed the organist of St Mary's, the candidate was bound to marry one of his daughthers. The daugthters of the patriarch already growing old, Mattheson and Haendel left them unwooed.

Two years later, Sebastian Bach walked the long journey from Arnstadt to Lübeck and for three months lived in Buxtehude's home, studying, penetrating his manner and style in order ingeniously to assimilate the best of them to his.

Dietrich Buxtehude died on the 9th of May 1707. His life, simple and unruffled throughout, is for ever aureoled with the glorious art, full of pure and deep ideal, that places him in the rank of the greatest masters of his time and of all times.

# NOTES

J'ai pensé qu'il est de quelque utilité d'indiquer le *phrasé* des pièces admirables qui se trouvent réunies en ce recueil. Ce travail s'adresse *aux élèves*. Ceux qui ont une longue expérience des choses de l'orgue pourront faire abstraction de toutes mes indications; mais, ils devront, à leur tour, se livrer à un gros travail détaillé avant que de jouer ces pièces, et, s'ils y réussissent mieux que moi, ce qui ne sera pas pour me surprendre, j'y applaudirai alors chaleureusement.

Pour aider l'organiste à mettre en lumière chacune des œuvres que l'on trouve en ce beau recueil, et pour lui faciliter cette tâche, j'ai souligné tout :

Par un « legato » absolu qui consiste à ne quitter la note qu'après avoir fait entendre celle qui suit, de manière qu'une note chevauche sur l'autre;

par un staccato nerveux et très serré, consistant en une double articulation :

premier mouvement : attaque de la note;

deuxième mouvement : abandon rapide de la note;

par le (—) qui signifie qu'il faut *insister* sur la note;

par l'absence d'indication qui, pour une note isolée, ne lui assigne aucun rôle particulier dans le discours;

par l'absence d'indication pour une succession de

# OBSERVATIONS

I have thought it might be useful to mark the phrasing of the admirable pieces of which this collection is made. The present observations are written for *students*. Those who are widely experienced in organ matters may leave all my indications unheeded; but they shall have personally to undertake a long and detailed study before playing these pieces; and if they succeed better than I, which I am not far from expecting, I shall cheerily praise them.

I have emphasized every point available to make easier the organist's task of putting in its proper light everyone of the pieces which can be found in this beautiful collection, and this result has been attained :

*a*) by an absolute legato which consists in not leaving a key unless the following note is beginning to sound so that one note be blended with the other;

*b*) by a sharp and very strict staccato consisting in a double articulation :

first motion : striking the key,

second motion : quick lifting of the finger;

*c*) by a dash (—) which means that the note has to be somewhat lengthened;

*d*) by omitting any mark, which, for an isolated note, leaves it entirely free from any particular function in the musical sentence;

*e*) by omitting indications for a succession of

notes répétées ou non, qui doivent s'exécuter au moyen de la double articulation [1].

Je n'ai rien à ajouter aux grands principes de la technique de l'orgue (*Voir Lemmens*).

Je me permettrai de rappeler, cependant, que le beau legato consiste à donner l'illusion d'une onduleuse vague sonore.

J'insiste sur l'importance qu'il y a, pour obtenir un accent, à s'appesantir, dans une certaine mesure, sur la note qui le porte.

Quant au staccato dont j'ai parlé plus haut, il sera nécessaire de raidir le poignet pour l'attaque et pour l'abandon de la note.

Ai-je besoin de dire que, *sous aucun prétexte*, on ne doit lever les mains : l'attaque se doit faire de très près. Je conseille pour obtenir plus de souplesse et plus de précision de s'asseoir au bord du banc, le corps penché en avant, un peu comme le cycliste; les genoux joints, autant que faire se peut, les pieds joints, également, dans les passages conjoints. Se garder de *brutaliser* le pédalier : l'attaque se fait comme pour les mains, et sans traîner. Pour le staccato de pédale la technique est naturellement la même que pour celle des mains.

La *parfaite entente* des pieds et des mains est chose indispensable, on le conçoit, — et pour obtenir la précision dans la marche complexe des parties manuelles et pédestres, il faut réduire les mouvements au strict minimum. Il sera donc bon de s'habituer à jouer *très serré*, très sobrement, le corps immobile.

Il faut que l'organiste ait un maintien noble et *tranquille* et que l'on sente que la technique est au service d'une pensée très haute. — Il doit tuer en lui, *sous peine de déchéance*, le désir de *paraître*.

Au point de vue de la registration des œuvres de Buxtehude, j'ai respecté la *couleur* de l'époque. Ce n'était point, alors, l'orgue tel qu'il est aujourd'hui. Deux teintes : les jeux de fonds et les jeux de « mutations » représentaient la *palette*.

Les premiers étaient employés pour l'exécution

(1) J'avais tellement apprécié ce genre de travail fait par Alex. Guilmant dans la merveilleuse petite fugue modale (N° XVII de ce cahier), et cela m'avait rendu, autrefois, un si grand service, qu'aujourd'hui j'offre aux élèves toutes les pièces de Buxtehude revues soigneusement au point de vue des articulations et de la « couleur ».

repeated or unrepeated notes which have to be performed by means of the double articulation [1].

I have nothing to add to the great principles of the technique of the organ (See Lemmens).

However I make free to remind that a good legato consists in giving the illusion of an undulating sonorous wave.

I strongly emphasize the importance, in order that an accent be obtained, of somewhat lengthening the note which bears the accent.

In the staccato passages of which I said something above, it will be necessary to stiffen the wrist when striking a key and leaving it.

Need I say, that, in no case whatever, the hands should be lifted? Striking the note has to be done from very near. Those who wish to get more suppleness and precision I advise to sit on the edge of the bench, with body leant forward, somewhat as while cycling, knees as close to one another as possible, and feet likewise, in cases of closely connected notes. Beware of damaging the pedal-board : strike it briskly but in the same way as the manual.

For the pedal staccato the technique is of course the same as for the hands.

A perfect synchronism of feet and hands is absolutely requisite, as is easy to understand, and, in order to obtain precision in the complex motion of manual and pedal parts, motions of the hands and feet should be reduced to a minimum. It will be expedient, therefore, to get used to playing very sedately and soberly, with body immovable.

The organist should have a noble and calm demeanour and convey the impression that his technique is subservient to a very high idea. He should entirely put down, in himself, under pain of debasement, every inclination to " showing off ".

In combining the registration of Buxtehude's works, I have carefully followed the colour of the time. The organ was not, then, such as it is nowadays. Two shades there were : the flue-works and the mutation stops were all the " palette ".

Flue pipes were used for the execution of

(1) I had so well appreciated this way of Alex. Guilmant studying the wonderful little modal fugue (N° XVII of this collection) and it had been formerly so useful to me, that, to-day, I offer the students all Buxtehude's pièces carefully revised as to articulation and colour.

d'œuvres à calme allure; les seconds, associés aux premiers, avaient pour mission *d'éclaircir*, par le mordant qui caractérise ces jeux, les traits rapides. Un basson à la pédale renforçait l'édifice sonore.

Quelques jeux de fantaisie se trouvaient dans les instruments importants. C'était tout.

C'est donc sur l'art d'autrefois, au point de vue de « l'orchestration », que j'ai basé la mise en valeur sonore des admirables œuvres du maître dont il est question ici. Plus loin, on trouvera quelques conseils, des généralités, se rapportant à l'ensemble des pièces qui constituent ce volume.

J'indique au métronome, procédé barbare mais cependant utile, les essentiels mouvements qui me semblent se rapprocher le plus de la vérité de l'interprétation. Il est de toute évidence que les multiples fluctuations rythmiques sont laissées à l'intelligence de chacun, et, surtout, *au sens artistique de chaque artiste.*

Je me borne simplement à « proposer » les mouvements initiaux.

Et, maintenant, je reviens au « phrasé » dont il est question au début de ces notes. J'y reviens uniquement pour citer quelques exemples tirés des œuvres de Buxtehude et pour faire ressortir l'utilité de la *multiplicité des articulations.* C'est cette multiplicité qui, vraiment, donne la vie à la musique, *à toute* la musique.

Voici un exemple qui a pour but de démontrer le charme d'une articulation double dans un passage à deux parties :

works of a calm expression; added to these, mutation stops were used to give more brilliancy, by the pungency which characterizes them, to passages in quick notes. A bassoon in the pedal would strengthen the sonorous body.

Important instruments would contain fancy stops. And that was all.

On this art of former times therefore it is that I have based, with respect to " orchestration ", the sonorous pointing out of the beauties of the admirable works of the master which is here studied. Further will be found several advices and generalities relating to the pieces which form this volume as a whole.

I indicate, by means of the metronome, a rather clumsy but still useful device, the essential degrees of speed which seem most near the truth in respect to interpretation. It is obvious that the numerous rhythmic fluctuations may be understood diversely by every individual performer, and, above all, determined by the artistic feeling of each particular artist.

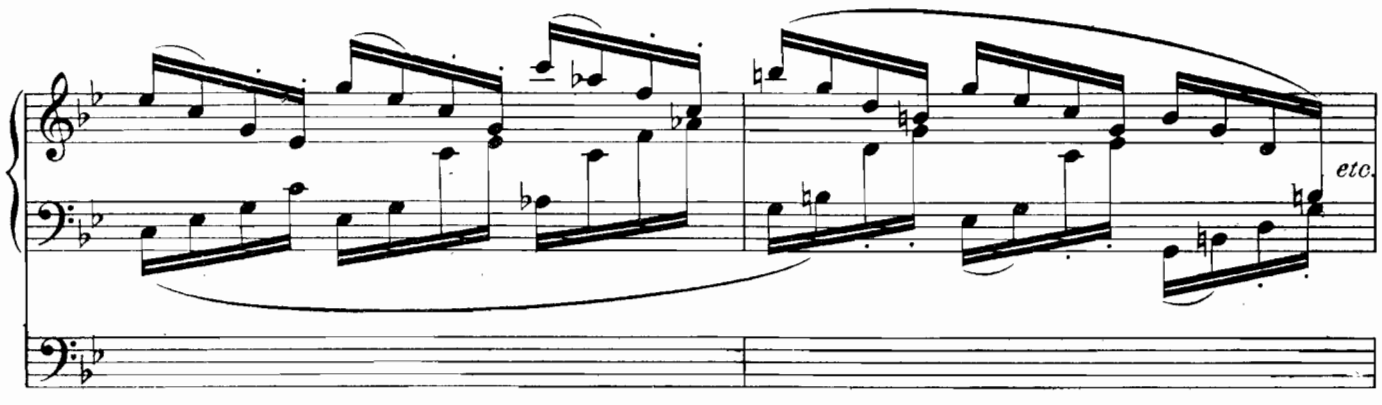
I simply confine myself to suggesting the initial movement of these pieces.

And now I come back to the " phrasing " alluded to at the beginning of these observations. I come back to it merely in order to quote several examples borrowed from Buxtehude's works and to point out the usefulness of the multiplicity of articulations. It is this multiple articulation which, really, gives life to music, to all kinds of music.

Here is an example which purports to illustrate the charm of a double articulation in a two part passage :

*1ère Chacone. 106e et 107e mesures :*

*Ist chaconne, bars 106 and 107 :*

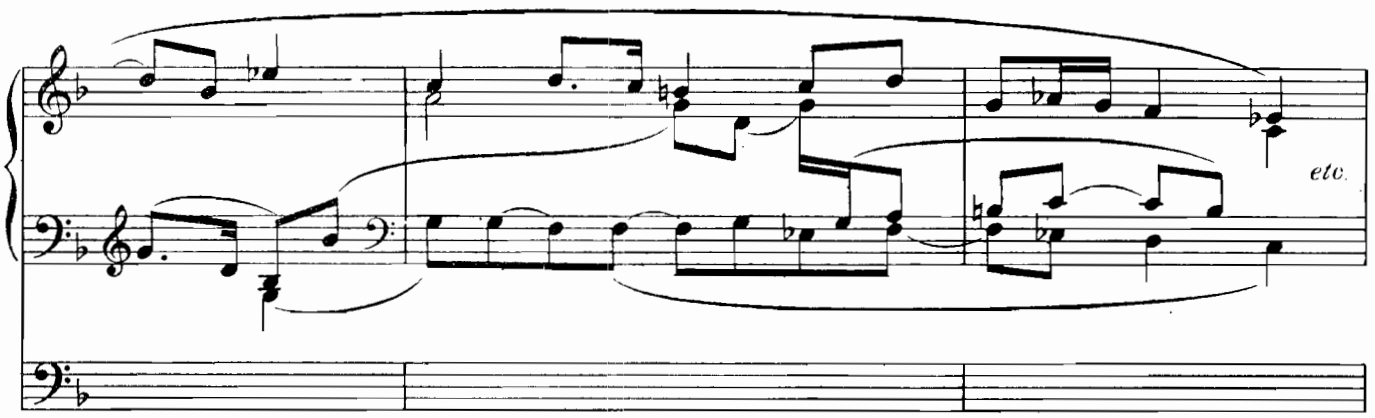


La triple articulation est représentée par l'exemple suivant :

*VII*[e] *pièce. — Prélude et Fugue. — 56*[e]*, 57*[e]*, 58*[e] *mesures :*

The triple articulation is illustrated by the following example :

*Piece VII.—Prelude and Fugue, bars 56, 57 and 58 :*

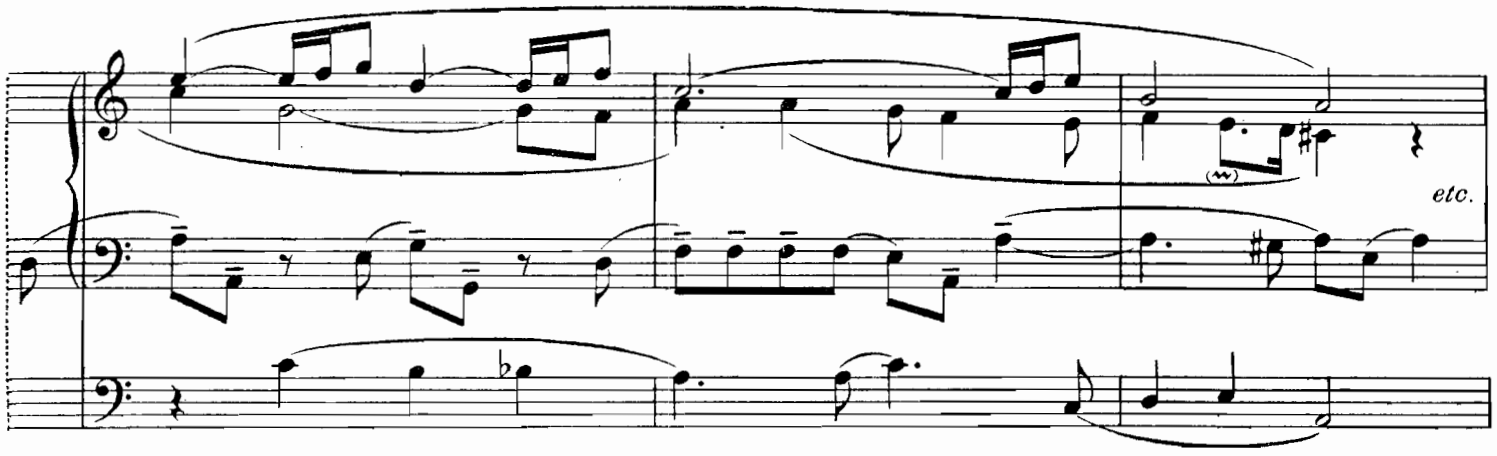



On peut se rendre compte, par l'exemple ci-dessous, de la richesse de la quadruple articulation :

*X*[e] *pièce.—Prélude et Fugue, 34*[e]*, 35*[e]*, 36*[e] *mesures :*

The following example will show the luxuriancy of the quadruple articulation :

*Piece X.—Prelude and Fugue, bars 34, 35, 36 :*




Je pourrais multiplier à l'infini les exemples; mais, il me semble que les citations que l'on vient de lire suffisent pour prouver qu'il est absolument indispensable de donner à chacune des parties une physionomie propre. Il ne faut pas que le visage de l'une ressemble au visage de l'autre, excepté cependant dans les cas où l'écriture entraîne deux ou plusieurs parties dans une même *intention*. La similitude de l'articulation s'impose alors puisque le dessin contrapunctique est le même, doublé, triplé ou quadruplé, ou plus encore.

Cet exemple ne doit pas se rencontrer dans la musique qui nous occupe. L'indépendance des parties est telle qu'il n'est pas possible, si ce n'est

I might well multiply examples, but it seems to me that the above quotations will be sufficient to prove that it is absolutely necessary to give each part its proper shade. The face of one should not resemble the face of the other, except, however, when two or more parts are drawn together with one and the same intent. The similitude of articulation then becomes necessary since the contrapuntal design is the same, whether double or triple or quadruple, or even more complex.

This instance will not be met with in the kind of music here bespoken. The independence of parts is such that it is not possible,—unless it be

toutefois à 2 voix, de confirmer la règle par l'exception....

Je voudrais dire un mot relativement à la *coloration* des œuvres qui nous intéressent; et, ce mot peut s'appliquer à toute la littérature d'orgue ancienne, depuis Andrea Gabrieli (XVI^e^ siècle) jusqu'à J.-S. Bach et même bien au delà :

J'ai déjà dit plus haut que *deux teintes* constituent la « palette » ancienne. Cela est de toute certitude; mais, il y a une infinité de « gammes » en ces deux teintes. Il n'est point difficile de comprendre que, par exemple, la teinte douce ou relativement douce peut, grâce au « dosage » des jeux de flûtes, de bourdons, etc., donner plusieurs couleurs. Il en est de même quand on mélange les « mutations » à la première couleur. Par les changements de claviers, par les accouplements, les « plans » s'établissent de merveilleuse façon. Je ne dis là rien d'absolument nouveau. Pourtant, il est bon d'attirer l'attention des organistes *sur la nécessité absolue* de colorer, d'établir des « échelonnements » sonores. Je redis ces choses pour réagir contre certaines tendances à ne vouloir qu'un seul clavier pour l'exécution d'une pièce qui, comme toutes celles que l'on trouvera en ce volume, exigent, au contraire, le constant souci d'une « orchestration » très variée, tout en restant sobre.

Il me semble tout à fait inutile d'entrer dans le détail orchestral. Je m'en abstiendrai pour la raison qu'il n'est point deux instruments qui soient « composés », au point de vue du groupement des jeux, de même manière. C'est une bizarrerie qui, vraisemblablement, durera jusques à la consommation des temps.... Ne devrait-on pas, logiquement, adopter l'instrument *type* à 2 claviers, à 3, et plus? Pour un nombre semblable de jeux, la même composition orchestrale pourrait être établie, une fois pour toutes, par une commission composée d'organistes et d'organiers. C'est un rêve....

Mais, je reviens à la question du mélange sonore. Je n'entrerai donc pas dans le détail des combinaisons des registres. Je me contenterai d'indiquer par les indications suivantes : *pp.*, *p.*, *mf.*, *f.*, *ff.*, *fff.*, le dosage des jeux. Par cette indication : I, II, III, j'indiquerai : le Grand Orgue, le Positif, le Récit.

Les *pp.* signifieront qu'il faut se servir d'une teinte de grande douceur; le *p.*, d'une couleur plus accusée : le *mf.*, indiquera la totalité des jeux de fonds;

in two part music,—to confirm the rule by an exception.

I should like to say a few words about the « colouring » of the works now in question; and these may be applied to the whole ancient organ literature, from Andrea Gabrieli (16th century) up to J.-S. Bach and even beyond that date.

I have said hereinbefore that two shades constitute the ancient « palette ». Which is quite certain; but there are in these shades, an infinity of « scales ». Il is not difficult to understand, for instance, that the softer or relatively softer shade may, thanks to the proportioning of flutes, bourdons, etc., give several different colours. It is the same when mutation stops are mixed to the softer colour. By changing from one keyboard to another, by coupling them with each other, different « plans » are established in a wonderful way. I say here nothing entirely new; nevertheless it is well to call the organist's attention to the absolute necessity of colouring and establishing sonorous grades. I say these things over again in order to withstand a certain tendency to use only one keyboard for performing a piece which, as all those that will be found in this volume, require on the contrary the constant care of a very varied although sober orchestration.

It seems to me entirely useless to go into particulars about orchestration, from which I shall abstain for the reason that there are not two instruments which are composed alike in respect of grouping the stops. It is queer, but will, probably, last till the crack of doom.... Would it not be reasonable to adopt a type of instrument with two, three or more manuals? For one and the same number of stops the same orchestral composition might be established, once for ever, by a committee of organists and organ-builders. But this is only a dream....

But let us go back to the question of sonorous mixture. I shall not, therefore, go into particulars of the combination of stops. I shall confine myself to indicating the proportion of stops by the following marks : *pp.*, *p.*, *mf.*, *f.*, *ff.*, *fff.*. By these marks I, II, III, I mean the Great, the Choir, the Swell.

The *pp.*, will mean that a shade of great softness shall be used; the *p.*, a more decided colour; the *mf.*, will mean the whole of flue-whorkes; the *f.*,

l'*f.* exigera l'adjonction d'un léger groupement de mixtures; les *ff.*, un renforcement de ces jeux; et, enfin, les *fff.* demanderont la somme totale combinée des fonds et des mutations. La partie de pédale sera vierge de signes. Elle s'équilibrera d'elle-même par rapport à l'ensemble de l'édifice sonore.

Une dernière remarque :

I signifiera le G. O. seul.
II — le Positif —
III — le Récit —
I-II — l'accouplement du Pos. au G. O.
I-II-III — les 3 claviers accouplés.

Je choisis « l'échelonnement » sur 3 claviers parce qu'il est le plus normal. Cependant, on trouvera des indications supplémentaires exprimées par : [1er et 2ème] (1er et 2e claviers) qui viseront la registration pour les Orgues ne comportant que deux claviers.

Quelques mots pour terminer :

Il ne faut pas perdre de vue que l'orgue est, par excellence, l'instrument de la prière. Si à l'origine les pires orgies romaines s'accompagnaient d'une musique exprimée par les sons de l'orgue, n'oublions pas que depuis le haut Moyen âge, cette grande voix est devenue celle des Temples chrétiens, par une mystérieuse et profonde substitution.... C'est en se pénétrant de cette vérité que l'on arrivera à comprendre le sens caché de la littérature vraiment digne de l'Orgue. Écartons toute musique qui aurait une tendance à ressusciter le charme infiniment séducteur des idées païennes; et, n'oublions pas, comme le dit notre grand et glorieux ignoré Ernest Hello que :

« L'art est le souvenir de la présence universelle de Dieu. C'est pour cela qu'il cherche les déserts. Il aime la solitude; il se détourne instinctivement, quand il aperçoit la multitude. Toutes les erreurs antiques viennent rendre hommage à cette vérité. Qu'est-ce que cet effort ridicule pour découvrir des nymphes dans les bois et des naïades dans les ruisseaux, sinon le souvenir égaré et la notion corrompue du Dieu présent partout? Et pourquoi l'art païen s'adressait-il à ces fantômes, sinon parce qu'ils tenaient pour lui la place vide du Dieu cherché? »

CHARLES TOURNEMIRE.

Paris, 9 février 1915.

will require the addition of a small number of mixtures; the *ff.*, a strengthening of the preceding combination; at last, the *fff.*, will require the totality of flue-works and mutations. The pedal part will be devoid of marks. It will be automatically balanced relatively to the whole of the sonorous edifice.

One last observation :

I will mean the Great alone.
II — — — Choir —
III — — — Swell —
I-II — — — Great and Choir coupled.
I-II-III — — — three manuals coupled.

I choose the ranging over three manuals because it is the more normal. However, complementary indications will be found expressed by (1st and 2nd) [= 1st and 2nd manuals] which apply to organs provided with but two manuals.

A few words to end with :

It should never be left unheeded that the organ is, before all, the instrument of prayer. Although, originally, the worst Roman orgies were accompanied by a music expressed by means of the sounds of the organ, we should never forget that, from the high Middle ages, that great voice has become, by a mysterious and deep substitution, the voice of Christian fanes. It is by making oneself well acquainted with that truth that one will succeed in understanding the hidden meaning of the literature really worthy of the organ. Let us turn away from any music which would betray a tendency to revive the infinitely seductive charm of pagan ideas, and let us not forget that, as our great and glorious unknown Ernest Hello has it :

« Art is the remembrance of the universal presence of God. Wherefore it yearns for deserts. It loves loneliness; it instinctively turns from multitudes. All the ancient errors do homage to that truth. What of that ridiculous endeavour to discover nymphs in woods and niads in brooks, if it is not the disordered remembrance and a corrupt notion of the omnipresent God? And why did pagan art resort to such phantasms if not because it thus filled the empty place of the sought-for God? »

CHARLES TOURNEMIRE.

Paris, February 1915.

Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 2351-7-23.

# I. Passacaille

*Revue et annotée par.*
**Ch. Tournemire.**
*Professeur au Conservatoire de Paris.*

**Dietrich Buxtehude**

(♩ = 46)

MANUAL.

PEDAL.

III.

*pp*

[2me *pp*]

*p*

*mf*

[1er *pp* 2e *p*]

II. (*pp*) III. (*mf*)

EDITION NATIONALE
EDITIONS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Collection Maurice Senart) E. M. S. 5272

*Copyright by EDITIONS MAURICE SENART 1923*

*Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangts réservés pour tous pays.*

I

II. (*p*) III. (*mf*)

[1er *p* 2me *mf*]

II. III. (*mf*)

[1er *mf* 2e *mf*]

(tr)

1er *mf* 2me *f*

I. (*pp*) II. III. (*mf*)

I. (*p*) II. III. (*mf*)

I. II. III. (*mf*)

[1er *f* 2e *ff*]

[1er *ff* 2e *fff*]

I. II. III. (*f*)

[1er, 2me *fff*]

I. II. III. (*fff*)

# II. Chacone.

(♩ = 50) [2me *pp*]

III. (*pp*)

[2me *p*]

III. (*p*)

III (*mf*)

[2me *mf*]

II. *pp* III. (*mf*)

[1er *pp* 2me *mf*]

II (*p*) III (*mf*)

[1er *p* 2me *mf*]

II. III. (*mf*)

[1er, 2e *mf*]

I. II. III. (*mf*)

[1er *mf* 2e *f*]

I. II. III. (*f*)

[1er *f* 2e *f*]

[1er *f* 2e *ff*]

I. II. III. (*ff*)

I. II. III. (*fff*)

[1er, 2e *fff*]

1er
I. II. III. *(fff)*

[1er 2me]

II. III. *fff*

[2me]

[1er 2me]

I. II. III. *(fff)*

(♩ = 66)

*arpeggiando*

[2me]

II. III. *(fff)*

[1er, 2me]

I. II. III. *(ff)*

I. II. III. *(fff)*

(♩ = 50)

# III. Chacone.

(♩ = 63)

[1er, 2me *pp*]

I. II. III. *(pp)*

[1er, 2me *p*]

I. II. III. *(p)*

[1er, 2me *mf*]

I. II. III. *(mf)*

[2me *mf*]

II. III. *(mf)*

I. II. III. *(mf)*

[1er, 2me *mf*]

I. II. III. *(f)*

[1er, 2me *f*]

I. II. III *(ff)*

[1er, 2me *ff*]

[2me *ff*]

II. III. (*ff*)

[2me *ff*]

I. II. III. (*ff*)

[1er, 2me *ff*]

I. II. III. (*ff*)

[1er, 2me *ff*]

[1er, 2me *fff*]

I. II. III. *(fff)*

# IV. Frélude, Fugue et Chacone.

(♩ = 69)

I. II. III. *(ff)*

[1er, 2me *f*]

(♩ = 92)

[1er, 2me *ff*]

I. II. III. *(ff)*

(tr)

I. II. III. *(fff)*

Chacone.

(♩ = 88)

(tr)

# V. Prélude et Fugue.

(♩ = 58)

[1er 2me *f*]

II. III. (*f*)

(♩ = 84)

(♩ = 104)

(1er, 2me *mf*)

I. II. III. (*f*)

(♩ = 80)

I. II. III. *(mf)*

[1er, 2me *p*]

(♩= 88)

I.II. III. *(f)*

[1er, 2me *mf*]

[1er, 2me *f*]

I. II. III. *(ff)*

[1er, 2me *ff*]

I. II. III. *(fff)*

# VI. Prélude et Fugue.

(♩ = 92)

[1er, 2me *f*]

I. II. III. (*f*)

(♩ = 96)

II. III. (*f*)

[1er, 2me *mf*]

(tr)

(tr)

(𝅗𝅥 = 66)

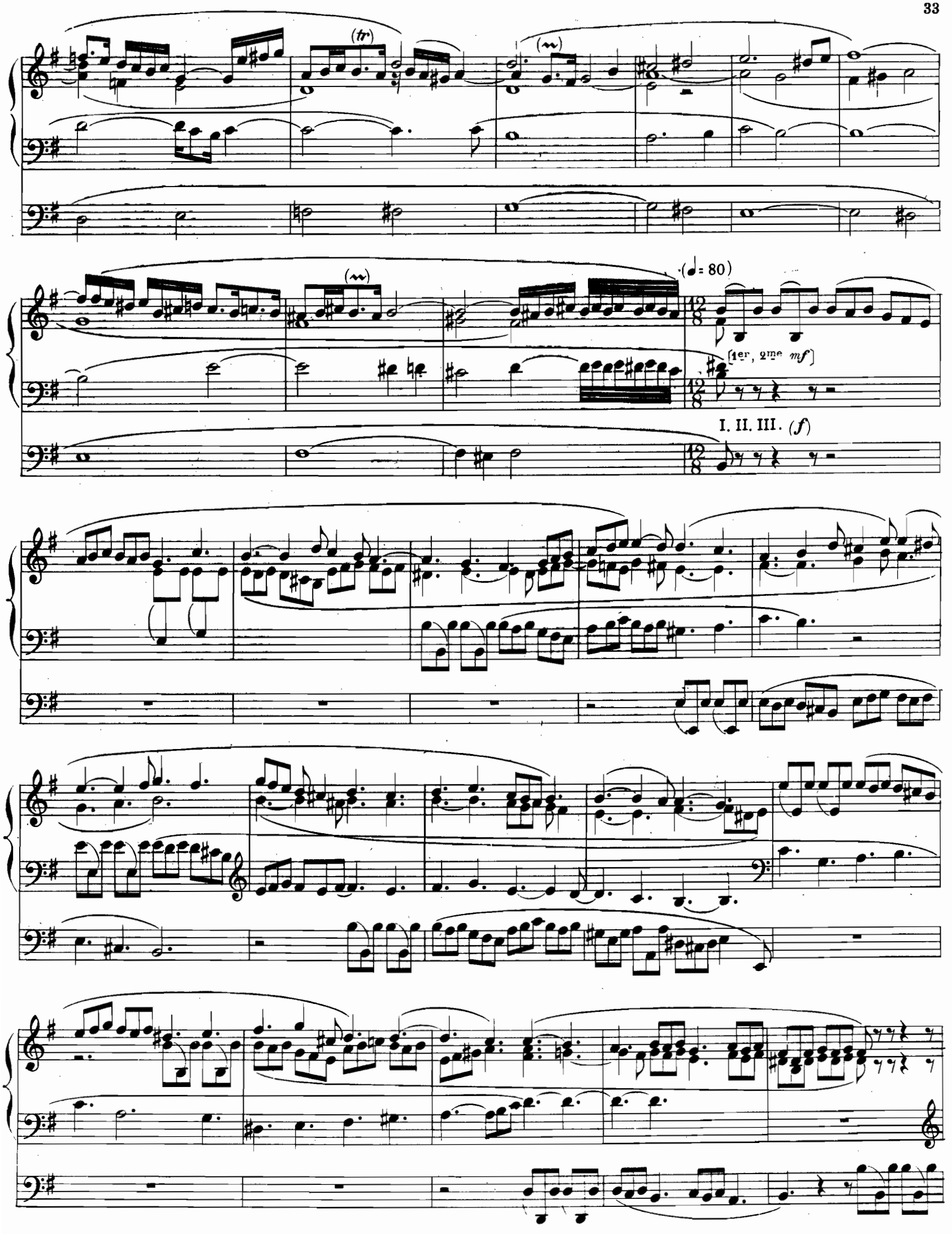
(1er, 2me *p*)

I. II. III. (*mf*)

(♩ = 66)

(2me)

II. III. *(f)*


(tr)
(♩= 80)
[1er, 2me mf]
I. II. III. (f)

*p*

I. II. III. *(ff)*

[1er, 2me *f*]

I. II. III. *(fff)*

[1er, 2me *ff*]

# VII. Prélude et Fugue.

(♪ = 88)

[1er, 2me *mf*]

I. II. III. (*mf*)

[1er 2me *f*]

I. II. III. (*f*)

(♩ = 84)

[1er]

II. III. (*f*)

I. II. III. (*f*)

[1er. 2me *f*]

I. II. III. (*mf*)

[1er, 2me *mf*]

(♩ = 69)

(♩ = 92) [2me *mf*]

III. (*f*)

(𝅗𝅥 = 92)

II. III. *(f)*

[2me *f*]

[1er, 2me *f*]

I. II. III. *(f)*

[1er, 2me *ff*]

I. II. III. *(ff)*

[1er, 2me *fff*]

I. II. III. *(fff)*

# VIII. Prélude et Fugue.

(♩ = 88)

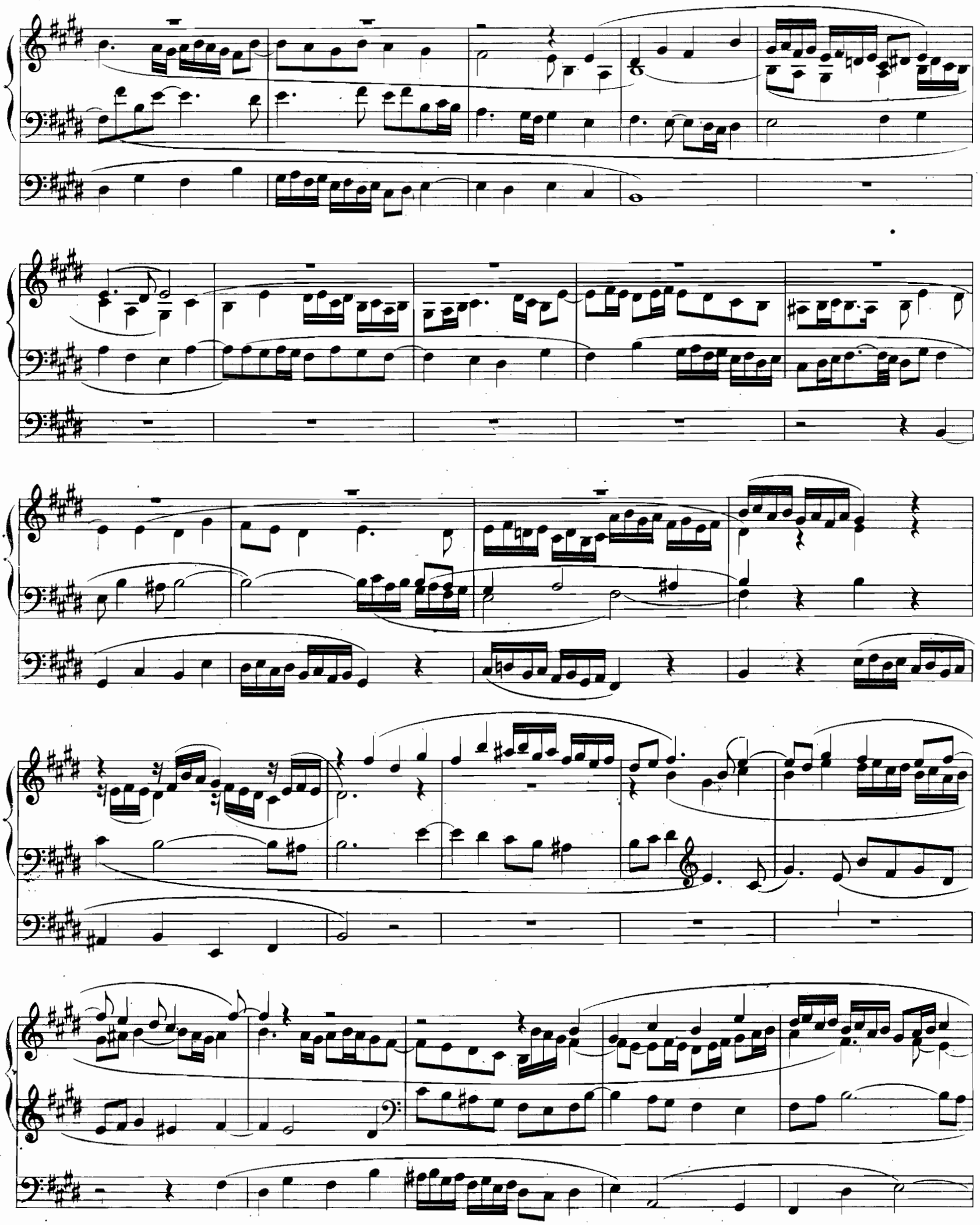
[1er, 2me *f*]

I. II. III. (*f*)

(♩ = 80)

[2me *f*]

II. III. (*f*)



[1er, 2me *f*]

I. II. III. (*f*)

(♩ = 66)

(♩ = 92)

[2me *f*]

III. (*f*)

[2me *ff*]

II. III. (*f*)

Adagio. (♩ = 40)

[1er, 2me *mf*]

I. II. III. (*mf*)

Allegro. (♩ = 88)

I. II. III. (*f*)

[1er 2me *f*]

[1er, 2me *ff*]

I. II. III. (*ff*)

[1er, 2me *fff*]

I. II. III. (*fff*)

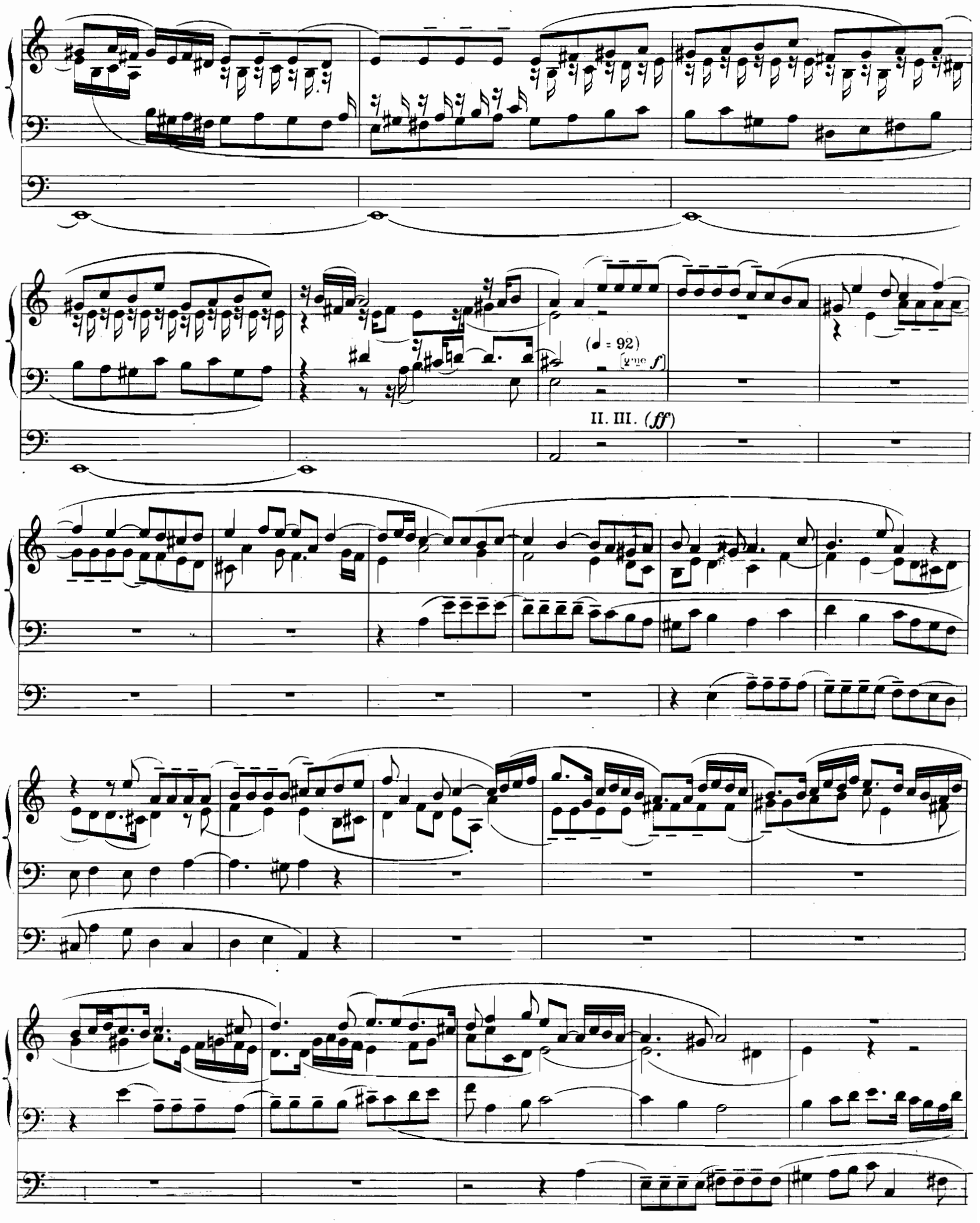
(tr)

# IX. Prélude et Fugue.

(♩ = 80)

I. II. III. *(f)*

[1er, 2me *f*]


(♩ = 92)
[2me f]
II. III. (ff)

[1er 2me *f*]

I. II. III. (*ff*)

(𝅗𝅥. = 40)

[1er, 2me *mf*]

I.II.III. (*mf*)

(♩ = 100)

[2me *f*]

III. *(f)*

[2me *ff*]

II. III. (*f*)

I. II. III. (*f*)

[1er *f* 2me *ff*]

I. II. III. (*ff*)

[1er *ff* 2me *ff*]

[1er *fff* 2me *fff*]

I. II. III. (*ff*)